

1 Einleitung

Die vorliegende Arbeit versucht sich an einer Bestimmung literarischer Kunstkritik unter Bezugnahme literaturwissenschaftlicher Methoden. Oftmals wird der Kunstkritik das Adjektiv „literarisch“ zugeschrieben, ohne es näher zu bestimmen, als sei es ein bloßes Beiwerk oder schmückendes Attribut. Beispielhaft hierfür kann die Beschreibung der Kunstkritik in einer der ersten zusammenhängenden Darstellungen aus dem Jahr 1915 gelten. In dieser benennt Albert Dresdner die Kunstkritik als „diejenige selbstständige literarische Gattung, welche die Untersuchung, Wertung und Beeinflussung der zeitgenössischen Kunst zum Gegenstand hat“.¹ In seiner von der Renaissance bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts reichenden Entwicklungsgeschichte bleiben jedoch die mit der Bezeichnung „literarische Gattung“ verbundenen zentralen Fragen unbeantwortet: Was macht Kunstkritik literarisch? Welche Funktionen erfüllt literarische Kunstkritik?

In der vorliegenden Arbeit wird zur Beantwortung dieser Forschungsfragen in der Auseinandersetzung mit kunstkritischen Texten ein offener Genrebegriff aus der Entstehungszeit der Kunstkritik in der Mitte des 18. Jahrhunderts sowie aus dem Kunstfeld der Gegenwart erarbeitet. Im Verlauf der Arbeit wird dafür argumentiert, einen starren und hermetischen Gattungsbegriff für die Kunstkritik zurückzuweisen und mit Jacques Derrida von einem „hybriden Genre“ zu sprechen. Dieses zeichnet sich durch ein „Prinzip der Kontamination, ein Gesetz der Unreinheit, eine Ökonomie des Parasitären“² aus. Für die Kunstkritik bedeutet dieses „Prinzip der Kontamination“, dass Kunstkritik konstitutiv Anteile an anderen literarischen Genres hat. Als Begriff unterstreicht Kunstkritik, dass es sich um die Formulierung von

1 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* [1915] (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 28. Dresdners Begriff der „Kunstkritik“ als „literarische Gattung“ übernehmen auch aktuelle Übersichtsdarstellungen, wie ein Text des Soziologen Walther Müller-Jentsch zeigt, ders., „Kunstkritik als literarische Gattung. Gesellschaftliche Bedingungen ihrer Entstehung, Entfaltung und Krise“, in: *Berliner Journal für Soziologie*, Nr. 22/4 (2013), S. 540–568.

2 Jacques Derrida, „Das Gesetz der Gattung“ [1980], in: ders., *Gestade*, Wien 1994, S. 245–284, hier S. 252.

Urteilen über Kunst und Kunstwerke handelt. Darüber hinaus operiert Kunstkritik, in dem die Möglichkeiten literarischer Formen ausgespielt werden. Was dies genau bedeutet, wird im Kapitel 3 am Beispiel der Salon-Kritiken von Denis Diderot, insbesondere aber im Kapitel 5 in den Lektüren von Autoren und Autorinnen aus dem Feld der Gegenwartskunst aufgezeigt.

Im Genre der literarischen Kunstkritik kommt der individuellen Subjektivität eine herausragende Rolle zu. Im Verlauf der Arbeit wird diese „individuelle Subjektivität“ unter Bezugnahme auf den Untersuchungsgegenstand der Kunstkritik als „kritische Subjektivität“ entworfen. Poetische Strategien der Kunstkritik beinhalten ein poetologisches, selbstreflexives Element. Sie entfalten aber auch außerhalb der Dichtung Wirksamkeit. Aus dieser Ausweitung wird die Analyse kunstkritischer Texte als Gegenstand einer literaturwissenschaftlichen Untersuchung legitimiert.

Innerhalb des Genres der Kunstkritik kommt poetischen Strategien eine besondere Funktion zu: Sie setzen die Genrekriterien zueinander in Beziehung und helfen, die Frage nach dem Literarischen innerhalb der Kunstkritik näher zu bestimmen.³ Der Verweis auf poetische Strategien geht nicht von einer aristotelischen Regelpoetik aus, sondern fußt auf einem ‚modernem‘ Verständnis von Poetik. Dieses zeichnet sich durch 1. die Selbstreflexivität, 2. die Bindung an das Subjekt sowie 3. die Ausweitung poetischer Strategien außerhalb der Dichtung aus.⁴

Poetische Strategien beschreiben die Ansätze von Kritikerinnen und Kritikern, um die im hybriden Genre der Kunstkritik angelegten Möglichkeiten der Verbindung disparater Gegenstände, Themen und Schreibweisen auszuschöpfen. Sie ermöglichen es, sich der Wiedergabe ästhetischer Erfahrung sowie der Darstellung der Ambiguität ästheti-

3 Die Genrekriterien werden in Kapitel 2 dieser Arbeit entwickelt. Zu ihnen zählen 1. kritische Subjektivität, 2. ästhetische Erfahrung, 3. Ambiguität ästhetischer Urteile und 4. Mediendifferenz zwischen visueller und verbaler Darstellung.

4 Zur historischen und theoretischen Einordnung des Poetikbegriffs siehe die Einleitung im Band von Armen Avanesian, Jan Niklas Howe (Hg.), *Poetik. Historische Narrative und aktuelle Positionen*, Berlin 2014, S. 7–13.

scher Urteile anzunähern.⁵ Eine solche poetische Strategie ist zum Beispiel die Rahmung eines kunstkritischen Texts als Spaziergang, Dialog oder Traum. Diese Strategien lassen sich sowohl in den Salon-Kritiken Denis Diderots aus den 1760er-Jahren als auch in kunstkritischen Texten der Gegenwart identifizieren und sind somit ein überzeitlicher Aspekt literarischer Kunstkritik.

Die Frage nach poetischen Strategien der Kunstkritik wird zunächst exemplarisch anhand der Salon-Kritiken Diderots entwickelt. Bei ihm verschwimmt der Begriff der „Beschreibungen“ oftmals mit demjenigen der „Kritik“. Aber sind Diderots Salon-Texte wirklich reine Beschreibungen? Bei der bekannten *Promenade de Vernet*, einem ausgehend von Landschaftsgemälden Claude-Joseph Vernets fiktiven Spaziergang aus dem *Salon de 1767*, ist es unmöglich, allein vom Text auf die kritisierten Bilder zu schließen. Jacques Chouillet bemerkt, dass die *Promenade de Vernet* aus dem *Salon de 1767* heraussticht. Er zitiert einen Brief Diderots an den Herausgeber der *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Melchior Grimm, in dem Diderot die *Promenade* als „un joli paragraphe“⁶ bezeichnet. Daraus schließt Chouillet zwei Dinge: „[...] qu'il [Diderot] aimait cet écrit, et qu'il le considérait comme un texte littéraire à part entière au sein d'un ensemble plus grand, le *Salon de 1767*.“⁷ Im Anschluss thematisiert Chouillet auch das problematische Verhältnis zwischen Text und den *kritisierten* Gemälden Vernets:

5 Im Verlauf dieser Arbeit wird gezeigt, dass die Mehrdeutigkeit ästhetischer Urteile eine Herausforderung für die Kunstkritik darstellt. Bereits die Philosophie der Aufklärung betont die Eigenständigkeit des Kunsturteils. Dieses zeichnet sich durch keinen zwingenden Beweis und die Rückbindung an das kritische Subjekt aus. Siehe hierzu das Kapitel „Problem- und Systemgedanke in der Theorie der Urteilskraft. Ästhetische Urteilskraft und Moral“ in Gerd Irritz, *Kant-Handbuch. Leben und Werk*. 3., überarbeitete und ergänzte Auflage, Stuttgart 2015, S. 357–358. Aus dieser Perspektive ergibt sich auch eine im Verlauf der Arbeit beibehaltene Perspektive auf die Kunstrezeption, die die Frage nach der Produktion von Kunst nicht in der gebotenen Tiefe behandeln kann. Der Fokus auf die Kunstrezeption lässt sich unter Rückbezug auf die Stellung des ästhetischen Urteils in der Philosophie der Aufklärung rechtfertigen: „Die sensualistische Ästhetik [...] senkte das Kunsturteil [...] gleich ins Gefühl. Auch die sensualistische Gefühlsästhetik konzentrierte die ästhetische Thematik auf die Kunstrezeption.“ Ders., „Ästhetik als Theorie der Kunst-Rezeption durch Geschmacksurteile“, in: *Kant-Handbuch. Leben und Werk*, S. 346–347, S. 346.

6 Jacques Chouillet, „Commentaire: La promenade Vernet“, in: *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, Nr. 2 (1987), S. 123–163, hier S. 123.

7 Ebd.

Seuls deux « sites » (I et IV) ont été identifiés avec certitude par Jean Seznec [...]. L'identification du Site III ne soulève guère de doutes non plus [...]. Mais au-delà, dans l'état actuel de nos connaissances, on est perdu, d'autant plus que les peintures correspondant aux descriptions de Diderot sont introuvables et qu'aucune des estampes connues n'offre de solution satisfaisante.⁸

Aus der sprachlich dokumentierten Kritik lässt sich nicht zweifelsfrei auf die originären Gemälde schließen. Daraus ergibt sich, dass an einigen Stellen die literarische Verfasstheit der Kunstkritiken hervortritt. Wie aber lässt sich diese Verfasstheit näher bestimmen? Wie Dresdner erläutert Chouillet nicht genau, worin das spezifisch Literarische der *Promenade de Vernet* besteht. Chouillet spricht von „un texte littéraire“⁹, einer „recherche littéraire“¹⁰ oder einem „jeu littéraire“¹¹. Florence Ferran geht sogar von Diderots Kunstkritik insgesamt als „expérimentations littéraires“ aus.¹² Unter besonderer Berücksichtigung der poetischen Funktion der Sprache innerhalb literarischer Kunstkritik stellen diese metaphorischen Beschreibungsversuche keine zufriedenstellenden Antworten auf die genannten Forschungsfragen dar.

Die Frage, worin das Literarische der Kunstkritik besteht, versucht die vorliegende Arbeit über die nähere Betrachtung der Funktionsweise poetischer Strategien zu beantworten. In der *Promenade de Vernet* sind Vernets Gemälde von der Materialität sprachlicher Zeichen verdeckt. Kunstkritik sei auf diese Weise nicht „transparent“, wie es in einer *Ekphrasis*-Definition von Gottfried Boehm heißt, sie blähe sich in ihrer „sprachlichen Pracht“ auf.¹³ Die *Promenade* dient also als poe-

8 Ebd., S. 124.

9 Ebd., S. 123.

10 Ebd., S. 126.

11 Ebd., S. 140.

12 Florence Ferran, „De quelques expérimentations littéraires de la critique d'art à sa naissance ou comment arranger le Salon selon des liaisons au goût du siècle“, in: Dominique Vaugeois (Hg.), *L'Écrit sur l'art: un genre littéraire? (=Figures de l'art, Nr. 9)*, Pau 2005, S. 67–83.

13 „Jede gute Ekphrasis besitzt das Moment der Selbsttransparenz: sie bläht sich in ihrer sprachlichen Pracht nicht auf, sondern macht sich durchsichtig im Hinblick auf das Bild. Sie hilft damit dem Blick auf die Sprünge, weist ihm die Wege, die nur er allein zu Ende

tische Strategie, die unterschiedliche Gedankenstränge in einem Text zusammenhält und die Kombination der Zeichen ermöglicht.

Vermutlich macht diese sprachliche Verdichtung den als „literarisch“ wahrgenommenen Eindruck der Kunstkritik aus. Deutlich weist die poetische Strategie der *Promenade* auf die Schwierigkeit der Wiedergabe einer ästhetischen Erfahrung hin. In der *Promenade de Vernet* bezeichnet Diderot diese ursprüngliche Schwierigkeit der Kunsterfahrung mit den Worten „il faut voire la chose“.¹⁴ Diese Formulierung reflektiert sowohl die Möglichkeit der Beschreibung als auch die aus der Beschreibung hervorgehende Beurteilung. Wie in der Argumentation dieser Arbeit verdeutlicht werden soll, liegt vor allem in dieser Reflexion der Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Urteile eine entscheidende Charakteristik poetischer Strategien der Kunstkritik. Diese korrespondiert mit der für die Kunstkritik zentralen Kategorie des ästhetischen Urteils. Die poetischen Strategien der Kunstkritik machen auf den Ort und den Moment des ästhetischen Urteils innerhalb kunstkritischer Texte aufmerksam, wobei die Ambiguität ästhetischer Urteile über die Materialität und Spürbarkeit der Zeichen hervorgehoben wird. Der Text der Kunstkritik präsentiert sich als Text.

Der weit gefasste und innerhalb dieser Arbeit nur exemplarisch durchzuführende Vergleich zwischen der Entstehungszeit der Kunstkritik und ihrer Aktualisierung im Kunstfeld der Gegenwart unterstreicht die historisch unabhängige Bedeutung der ästhetischen Erfahrung. Diderot spricht in der Vorrede des *Salon de 1767* von dem Eintritt in das „Heiligtum“ der Ausstellung und erwähnt zentrale Prinzipien (s)einer kunstkritischen Methode: „Entrons donc dans ce sanctuaire.

gehen kann.“ Gottfried Boehm, „Bildbeschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache“, in: Gottfried Boehm, Helmut Pfotenhauer (Hg.), *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München 1995, S. 23–40, hier S. 40.

¹⁴ Das Zitat wird in Kapitel 3 dieser Arbeit erläutert. In Gänze lautet es: „Mais que signifient mes expressions exagérées et froides, mes lignes sans chaleur et sans vie, ces lignes que je viens de tracer les unes au-dessous des autres? Rien, mais rien du tout; il faut voir la chose.“ Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Ceuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 127. Aufgrund der geänderten Ausleih- und Nutzungsbedingungen während der COVID-19-Pandemie stammen die Zitate aus einer historischen, von der Bibliothèque nationale de France digitalisierten Werkausgabe Diderots.

Regardons, regardons longtemps; sentons et jugeons.¹⁵ Neben dem „Eintreten“ stellt er die Wahrnehmung der Kunst in den Vordergrund. Kunstkritik, so lässt sich aus dem Zitat herauslesen, könne durch ein (langes) Anschauen sowie durch eine Verbindung von Empfindung und Urteil beschrieben werden. Im *Salon de 1765* bringt Diderot dieses Prinzip auf folgende Formulierung: „J’ai donné le temps à l’impression d’arriver et d’entrer. J’ai ouvert mon âme aux effets. Je m’en suis laissé pénétrer.“¹⁶ Der Eindruck der Kunst dringt in das kritische Subjekt ein, es wird regelrecht von ästhetischer Erfahrung *durchdrungen*.

Wie aktuell dieses Verständnis von ästhetischer Erfahrung und kritischer Subjektivität auch für die Kunsttheorie der Gegenwart ist, kann exemplarisch an Theorien der Installationskunst gezeigt werden. Claire Bishop beschreibt, wie Installationskunst eine Situation erzeugt, „into which the viewer physically enters, and insists that you regard this as a singular totality“.¹⁷ Zudem setze diese Kunst „an embodied viewer“ voraus, „whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision“.¹⁸

Die in den Zitaten anklingende Hervorhebung der ästhetischen Erfahrung auf der Grundlage umfassender Sinneseindrücke ließe eigentlich auf eine ausgesprochene Popularität kunstkritischer Texte im Kunstfeld der Gegenwart schließen. Tatsächlich lassen sich auch in diesem eine Reihe von „experimentellen“ und an Formen kritischer Subjektivität gebundene Schreibformen und -stile identifizieren. Diese fassen Autorinnen und Autoren selbst jedoch *nicht* als Kunstkritik auf. Im Gegenteil: Die Kunstkritik scheint einer grundsätzlichen Skepsis ausgesetzt zu sein, die den Blick auf die ihr zugrunde liegenden Prinzipien erschwert.

Auf Basis der entwickelten Argumentation werden beispielhaft Texte vorgestellt, die als Aktualisierung des literarischen Genres der Kunstkritik gelesen werden können. Zum Teil verzichten die Autorinnen und Autoren auf den Begriff der „Kunstkritik“. Vielmehr klingen metaphorischen Beschreibungen als *texte littéraire, recherche littéraire, jeu lit-*

15 Denis Diderot, „Salon de 1767“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 11, Paris 1876, S. 17.

16 Denis Diderot, „Salon de 1765“, in: ders., *Œuvres complètes*, Bd. 10, Paris 1876, S. 233.

17 Claire Bishop, *Installation Art*, London 2005, S. 6.

18 Ebd.

téraire oder expérimentations littéraires an, die jedoch das Literarische selbst nicht näher bestimmen. Beispielhaft werden die in Chris Kraus' Roman *I Love Dick* zur Ausbildung einer kritischen Subjektivität eingebetteten Liebesbriefe als „new kind of literary form“¹⁹ beschrieben. Brian Dillon diskutiert zwar das Verhältnis zwischen „art criticism“ und „art writing“, entscheidet sich aber für die Bezeichnung seiner Texte als „Essays“.²⁰ Der Kunsthistoriker Timothy J. Clark übertrifft diese begriffliche und methodische Vagheit mit der Bezeichnung seiner Tagebuchnotizen über zwei Gemälde des Malers Nicolas Poussin als „An Experiment in Art Writing“.²¹ Mit der Dopplung von „Experiment“ und „Art Writing“ ist seine Rechtfertigung verbunden, sich der radikal subjektiven und offenen Tagebuchform zuzuwenden. Wie auch die Salon-Kritiken Diderots schwierig begrifflich zu fassen sind, fällt es schwer, die im Kunstfeld der Gegenwart untersuchten Texte zu bezeichnen.²² In Auseinandersetzung mit der Vielzahl an Begriffen zur Charakterisierung solcher von Kunst ausgehenden „Textexperimente“ wird die Darstellung derselben als literarische Kunstkritiken vorgeschlagen, die sich über den Einsatz ihrer poetischen Strategien vergleichen und untersuchen lassen.

Eine solche Strategie ist der genannte Traum, den beispielsweise der französische Kunstkritiker und Kurator Jean-Max Colard in den „rêves critiques“ umsetzt.²³ Wie Richard Wrigley zeigt, war die Entste-

19 Chris Kraus, *I Love Dick*, Cambridge, MA, London/Pasadena 2006, S. 258.

20 Das Zitat lautet: „Art Criticism [...] has expanded or devolved (depending on your prejudice) into a field in which all manners of subjects and registers seem licit, and which sometimes goes by the contested and I think vague and inadequate name of 'art writing.'“ Brian Dillon, *Objects in This Mirror, Essays*, Berlin 2014, S. 19.

21 T.J. Clark, *The Sight of Death. An Experiment in Art Writing*, New Haven/London 2006.

22 Der Vergleich geht von einer Untersuchung der poetischen Funktion der Sprache aus. Die aus der Lektüre entwickelten Genrekriterien werden auf die Texte angewendet. Mit der Untersuchung wird jedoch keine qualitative Aussage über die Texte getroffen. Das Interessante an poetischen Strategien der Kunstkritik ist nicht ihre Qualität als eigenständige Kunstform, sondern der offene, hybride und der Ambiguität ästhetischer Urteile nachspürende Möglichkeitsraum, der sprachlich eröffnet wird und über die Texte hinaus Fragen aufwirft.

23 Jean-Max Colard, *L'exposition de mes rêves*, Genf 2013. Die vorliegende Untersuchung ging von einem Interesse an den „rêves critiques“ aus. Diese Texte wurden 2016 vom Autor aus dem Französischen übersetzt und herausgegeben, Jean-Max Colard, *Die Ausstellung meiner Träume*, Berlin 2016.

hungszeit der literarischen Kunstkritik von einer Vielzahl poetischer Strategien gekennzeichnet, die insbesondere vor dem Hintergrund des antagonistischen Verhältnisses zum Akademiesystem, aber auch der im Absolutismus allgegenwärtigen staatlichen Zensur zu deuten sind:

Increasingly, from the late 1770s the problem of having to justify anonymity was to a large extent sidestepped by the adoption of a variety of literary and anecdotal devices by means of which the authorial voice was transposed to situations or substituted by characters which had their own built-in *raison d'être*, ranging from presenting the Salon review as a dream to the transcription of a manuscript found on the steps of the Louvre.²⁴

Wrigley zufolge ist insbesondere der Traum eine beliebte poetische Strategie, um die auf der Grundlage kritischer Subjektivität wahrgenommene ästhetische Erfahrung sprachlich hervorzubringen. Aus diesem Grund stellen die Traumkritiken Colards auch den eindrücklichsten Befund einer Aktualisierung des literarischen Genres der Kunstkritik dar.

Trotz der gezeigten historischen Anbindungsmöglichkeit fällt auf, dass der Begriff der „Kunstkritik“ im Diskurs auf dem Kunstfeld der Gegenwart einen schwierigen Stand hat. An verschiedenen Stellen wird in der vorliegenden Arbeit auf die Begriffe „Art Writing“, „Creative Criticism“ oder „Fictocriticism“ eingegangen.²⁵ Es soll versucht werden zu zeigen, dass die Begriffspluralität nicht nur mit dem Gegenstand der Kunstkritik zu tun hat. Auch für Diderots Salon kursiert eine Vielzahl von Bezeichnungen. Vielmehr lässt sich eine bewusste Vermeidung des Begriffs der „Kunstkritik“ beobachten. Vermutlich steht diese mit einer grundlegenden Skepsis in Verbindung, die der Kunstkritik von Kritikerinnen und Kritikern, aber auch von Beobachterinnen und Beobachtern zugesprochen wird. Die vorliegende Untersuchung möchte klären,

²⁴ Richard Wrigley, „Censorship and Anonymity in Eighteenth-Century French Art Criticism“, in: *Oxford Art Journal*, Nr. 6/2 (1983), S. 17–28, hier S. 22.

²⁵ Siehe z.B. Stephen Benson, Clare Connors (Hg.), *Creative Criticism: An Anthology and Guide*, Edinburgh 2014; David Carrier, *Artwriting*, Amherst 1987; ders., „Artwriting Revisited“, in: *Leonardo*, Nr. 25/2 1992, S. 197–204; Gerrit Haas, *Fictocritical Strategies. Subverting Textual Practices of Meaning, Other, and Self-Formation*, Bielefeld 2017.

ob der Verzicht, kunstkritische Texte als „Kunstkritik“ zu bezeichnen, mit dem gegenwärtigen Diskurs in Verbindung steht. Es wird gezeigt, dass es aus der in Kapitel 1 und 2 entwickelten begrifflichen und historischen Perspektive heraus möglich ist, auch Texte, die sich nicht explizit als Kunstkritik bezeichnen und verstehen, als Kunstkritik zu lesen.

Sofern für die vorgestellte Argumentation notwendig, wird der gegenwärtige Diskurs einbezogen. Die Darlegung führt auf die Reflexion des Topos der „Krise der Kunstkritik“ hin. Dieser nimmt innerhalb der Forschungsliteratur zur Kunstkritik eine prominente Stellung ein.²⁶ Der Rückgriff auf eine vermeintliche „Krise der Kunstkritik“ verwundert angesichts der in Kapitel 1 vorgestellten Begriffsarbeit, aber auch in Bezug auf die Lektüre literarischer Kunstkritiken. So liegt der Ursprung der beiden Wörter „Krise“ und „Kritik“ im griechischen *krinein*, das mit „scheiden“, „trennen“ und „urteilen“ übersetzt werden kann. Paul de Man beschreibt dieses enge Verhältnis wie folgt: „The notion of crisis and that of criticism are very closely linked, so much so that one could state that all true criticism occurs in the mode of crisis. To speak of a crisis of criticism is then, to some degree, redundant.“²⁷ Er weist die Rhetorik der Krise innerhalb des Diskurses der Kunstkritik in ihrer tatsächlichen Bedeutung für die Kunstkritik zurück. Der Topos der „Krise der Kunstkritik“ scheint weniger die tatsächlichen Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Urteile in den Blick zu nehmen, als vielmehr die Stellung der Kritikerin oder des Kritikers innerhalb des Kunstfelds zu thematisieren. Hier ist es möglich, über die literaturwissenschaftliche Argumentation einen Beitrag zu formulieren, der sich auf die poetische Konstruktion ästhetischer Urteile fokussiert.

Darüber hinaus möchte diese Arbeit zeigen, dass die Ablehnung der Kunstkritik aufgrund einer Skepsis gegenüber ihren Prinzipien zu kurz greift. Der mit der sprachlichen Wiedergabe ästhetischer Erfahrung sowie der Ambiguität ästhetischer Urteile verbundene Zweifel stellt

26 Siehe z.B. Maurice Berger (Hg.), *The Crisis of Criticism*, New York 1998; James Elkins, *What happened to Art Criticism* [2003], Chicago 2011; ders. (Hg.), *The State of Art Criticism*, New York/London, 2008; Gavin Butt (Hg.), *After Criticism. New Responses to Art and Performance*, Malden, MA/Oxford/Carlton 2005.

27 Paul de Man, „Criticism and Crisis“, in: *Blindness & Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York 1971, S. 3–19.

einen konstitutiven Bestandteil kunstkritischer und insbesondere literarischer Verfahren der Kunstkritik dar. Colard bezeichnet seine „rêves critiques“ als „laboratoire du doute“.²⁸ In dieser Aussage schwingt eine Forderung an die Kunstkritik mit, der die vorliegende Arbeit in ihrer Bedeutung für poetische Strategien der Kunstkritik nachspürt: „La critique d’art“, schreibt Colard, „devrait être plus souvent elle aussi un laboratoire du doute, plutôt que d’être le lieu d’énoncés péremptoirs, de jugements catégoriques“.²⁹ Wie gezeigt wird, adressiert seine Forderung („La critique d’art devrait être plus souvent“) weniger die Kunstkritik, sondern ihre Beobachterinnen und Beobachter. In diesem Sinne werden „alternative Begriffe“ für im weitesten Sinne kunstkritische Verfahren im Kunstfeld der Gegenwart zurückgewiesen und stattdessen die These entwickelt, dass eine Aktualisierung oder Wiederentdeckung des Genres der literarischen Kunstkritik stattfindet. Dies bedeutet nicht, dass es keine Entwicklung der Kunstkritik in der Zwischenzeit gegeben hat. Dies wäre insbesondere mit Blick auf das 20. Jahrhundert falsch. Die Kontinuität im Rückgriff auf poetische Strategien der Kunstkritik zwischen der Entstehungszeit der modernen Kunstkritik im 18. Jahrhundert und der Kunstkritik der Gegenwart ermöglicht es jedoch, die vorgestellten These einer Aktualisierung des Genres der literarischen Kunstkritik in Hinblick auf poetische Strategien zu betrachten.

Das methodische Vorgehen der vorliegenden Arbeit trägt vielfachen Schwierigkeiten Rechnung, die sich aus der Definition der Kunstkritik sowie ihren Gegenständen, aber auch aus der Diversität der untersuchten Texte ergeben. Daher folgt diese Arbeit einer fragenden, suchenden Bewegung. In Kapitel 2 werden verschiedene Definitionen der Kunstkritik herangezogen, um einen eigenen Begriff der Kunstkritik zu entwickeln. Gleichzeitig wird die Frage nach der Kritik in den Vordergrund gestellt, um Kunstkritik von anderen Schreibweisen über Kunst (zum Beispiel von der Kunstgeschichte oder Kunsttheorie) abzugrenzen. In Kapitel 3 wird auf Grundlage des aus dieser Begriffsbestimmung entwickelten Verständnisses der Kunstkritik ihre Entstehungszeit in der Mitte des 18. Jahrhunderts in den Blick genommen. Es wird ins-

28 Jean-Max Colard, *L'exposition de mes rêves*, Genf 2013, S. 104.

29 Ebd.

besondere gezeigt, wie sich die mit der Kunstkritik verbundene kritische Subjektivität von der systematischen Lehrmeinung des Akademie­systems unterscheidet. Zudem wird auf die Entstehung öffentlicher Salon-Ausstellungen eingegangen, in deren Kontext sich die Kunstkritik als „Organ des Publikums“³⁰ herausbildete. Im Anschluss an die historische Darstellung wird anhand einer Diskussion der Salon-Kritiken Diderots der entwickelte Begriff der „poetischen Strategie“ zur Anwendung gebracht. Kapitel 4 ist als Übergang von der begrifflichen und historischen Übersicht zu den in Kapitel 5 vorgestellten Lektüren von Kunstkritiken aus dem Kunstfeld der Gegenwart zu verstehen. Hier werden die zentrale Stellung ästhetischer Erfahrung sowie der vorherrschende Topos der „Krise der Kunstkritik“ reflektiert. In Kapitel 5 werden anhand der Texte von Colard, Kraus, Dillon, Tillman und Clark als exemplarische Beispiele einer Aktualisierung des Genres der literarischen Kunstkritik herangezogen. Die Lektüre der Texte wird durch die Untersuchung der folgenden poetischen Strategien der Kunstkritik angeleitet: „rêves critiques“ (Colard), kunstkritischer Briefroman (Kraus), Essay (Dillon), kritische Figur (Tillman) und Tagebuch (Clark). Sowohl die vorgestellten begrifflichen, historischen und ästhetischen Fragen als auch die ausgewählten Lektüren sollen dabei dem Ziel dienen, die Texte in ihrem Versuch nachzuvollziehen, die Bedingungen und Möglichkeiten ästhetischer Urteile vorzuführen.

30 Albert Dresdner, *Die Entstehung der Kunstkritik im Zusammenhang der Geschichte des europäischen Kunstlebens* (= *Fundus Bücher*, Bd. 152), Amsterdam/Dresden 2001, S. 33.